

## 試論 日本美術史の時代区分

### (一)

時代区分、すなわち長い歴史の時間の流れを区分することは、どこまでも便宜的なことである。ただしこの便宜的なことにも自ずからある一定の史観というものが、深くかわっていることはたしかであろう。史観を異にする人々が、同種の時代区分を用いることはままあることである。しかし、その人々が同じ概念の下で、同じ呼び名を使っているわけではない。同じ「天平時代」という言葉を使っても、ある人は古代盛時のイメージをもつ時代区分上の言葉として使うであろうし、ある人は古代末期の衰退期に入っ

た時代のイメージをもって使うであろう。もっとはなはだしい場合は、「古代」「中世」「近世」などの名称を使う場合である。「古代」の終りをどこにおくかということなど、多くの論者によってまことに多様な論説があらわれているところである。

田中 日佐夫

ところで、現在、各種の歴史学の分野、すなわち政治史、経済史、社会経済史などはいうにおよばず、文化史、美術史、芸能史、風俗史などで使われている時代区分も、一般的には政治史的時代区分、あるいはそれに類似した区分であると言えるであろう。「美術上の様式変化などというものは、都が変ったからと言って、すぐさま現われるものではないし、豊臣秀吉が死んだからと言って、その翌日

から影響されるものでもない」と言いながら、その実、現実的にはやはり「奈良時代」「平安時代」あるいは「安土・桃山時代」などという名称を使っている。その基本的なところでは、やはり都が遷都した年代、さらには特定の権力者の活躍した年代などを根拠としていることはたしかであろう。もっとも時代区分というものは、冒頭にも記したように便宜的なものだから、そうしたところでそれが致命的の欠点とはなるまい。いや、文化史や美術史というものも、政治や社会の動きと切り離されて存在するものではない。この相互の関連性が、美術史を政治史的な時代区分で割り切っても、致命的の欠点とはなりえない許容条件となつていくにちがいないのである。

しかし、そうは言っても、私は美術史には美術史特有の時代区分があつてもよい、いやあるべきだと考えている。そしてむしろ、その時代区分を考えることによって明確化した史観、そしてその史観が形をとつたものが時代区分そのものでもあるのだが、それを土台として、どんな小さな局部的問題をあつかうときでも、美術史全体の流れの中でどのように考えるべきかを、しっかりと定めておく必要があると思つている。

しかし、これは言うにやすくして実際には大変なことなのである。浅学菲才の身で、などという、使うまでもない言葉を使おうとも思わないが、実際のところ時代区分などということを含め美術史の流れの中で考えるには、原始、古代の時代から現代に至る長い美術史の、こと細かな歴史的事実やら問題点やら、解釈やらを一応自分なりにしっかりとした上で、その上で始めて可能なことなのである。ところが日本美術史の問題点の中には、まだ学界の定説を見ないものも数多く存在するし、また定説らしきものがある場合でも、それを見る視点を変えればいくらでも新しいことが考えられる場合もあるのである。極端に言うならば全史にわたつて自分の論文でうめる位の業績をあげている人でないといふ、自分なりの史観など持てないことになるのである。そしてさらに一方では、学問内部における専門分化が一段とはげしく進んでおり、いまや大きな美術史の中のごく小さい部分をこと細かに問題にすることこそが、専門家たる一番大きな保証のようになっているとさえ言える程なのである。こうなると、現状において一人の人間が美術史の時代区分などということを考えることは到底不可能なことと言ふべきなのかもしれない。しかし、そういつて時代区分

などという、一個人の史観によって統一すべき部分の大きい問題を、多人数の共同研究にゆだねておいても、その結果が芳しいとは私には到底思えないのである。

私はこのようなきわめて大きな問題も、思い切って、一個人が一個人の単位で考え、試論というか、試案というか、そういうものを提出していくべきだと考えている。でないと日本の美術史学（と限らずとも）は精緻にはなるかもしれないが、決して人間にとって豊かさを示す学問とはならないと思うのである。

私は大分長い間考えていた私の美術史上の時代区分の試論を、ここに提示してみようと思う。しかし、そう決心したものの、ただ現在こうして書き進んでいる私にもどうにも困ったことがあるのである。というのは、その時代区分の根拠や細かい具体例をどこまで論述しないとならないか、という限界がどうしてもつかめないことなのである。私の考えているすべての根拠、すべての具体例をあげるならば、それは自から『日本美術史の研究』とでもいう大著を執筆することによって明らかにする性質のものである。そしてその時代区分の表は、大著の巻末に付されるべき性格のものか、むしろ、その大著の構成（目次）ともなるべ

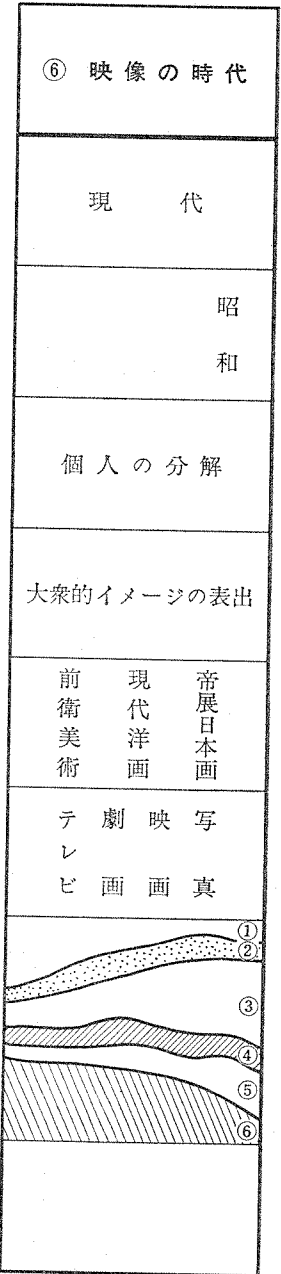
き性格のものなのである。もちろん一生のうちにはそういう本を執筆する機会も与えられるかもしれないが、いまはともあれ、時代区分の私案を試論として提示しておきたいのである。そこで私はとりあえず次に私の考えた時代区分の表を提示し、次にそういう区分を考えた基本的な動機を明らかにし、そのうえで、問題となるべきところを、あえていくつかに限定してあげて、その一つ一つについて私見をのべてみようと思う。ことの性質上、余計に八方破れの、妄想じみたものに見え、際限なく問題点を指摘できる論考となるうが、大きな問題把握の可否を検討していただくことができれば幸せである。

## (二)

次頁以下にかかげるのが、すなわち私の考えている日本美術史の時代区分の表である。まず「工芸の時代」「彫刻の時代」「絵画の時代」「芸能の時代」「写生の時代」「映像の時代」などと分けたこと、そしてその各々に「確認の視点」から見た性格のちがいを付したことが、少し説明の要する点だと思ふ。

② 彫 刻 の 時 代	① 工 芸 の 時 代	造形美術史上の 時 代 区 分	
古 代	原 始・未 開	社会構成史的時代区分	
古 飛 白 天 平 墳 鳥 鳳 平 安 前 墳 前 前	弥 縄 生 文	区 分 の 細 分	
王 朝・貴 族	階 級 未 分 化	美術のにない手の主体	
他者の存在確認	手による生の確認	確 認 の 視 点	
神 像 弘 仁・貞観仏 天 平 仏 白 鳳 仏 飛 鳥 仏 は に わ	弥 縄 土 器 土 偶 土 器 繩 文 式	具 体 的 例 証	
（万葉歌） 和 史 神 歌 古 伝 話 謡		対応する他芸術	
		① 工芸	量的関係 (社会における)
		② 彫刻	
		③ 絵画	
		④ 芸能	
		⑤ 写生	
		⑥ 映像	
古代彫刻 ローマ ギリシャ エジプト 銅器 殷・周の器		注	

⑤ 写生の時代	④ 芸能の時代	③ 絵画の時代
近代	近世	中世
大正 明治 江戸 江戸 正 治 後 中	江戸 桃 室 前 山 町	南 鎌 平 平 北 倉 安 安 朝 倉 後 中
個人の単位化	混乱と統一	(権力構造・) 中央と地方など 多様化
自分の目に見える ものの表現	自分と他者の協調確認	自己と他者の 世界の確認・説明
さ 日 洋 浮 四 文 し 本 画 世 条 人 え 画 画 絵 派 画	琳 茶 桃 水 派 の 山 墨 美 障 障 画 術 壁 壁 (詩画軸)	初 似 絵 藤 大 唐 期 似 卷 原 和 絵 水 絵 絵 弘 絵 絵 墨 画 画 画 画 画
写 紀 俳 歌 小 生 行 舞 舞 人 文 文 句 伎 画	連 連 能 茶 俳 歌 楽	説 随 物 (和 かな 話 筆 語 今 文 後 歌 造 字)
印 後 印 ク 象 象 ル 派 派 ベ	美 バ 術 ロ ク	サ 宋 絵 ヨ ル 元 画 ョ ネ 絵 ー ス ツ 画 ロ ッ パ 世



(三)

私は学生時代から、いや、子供のころからと言った方が正しいかもしれないが、人間の文化の発展を信じ、それを史観の根底にすえている考え方と、芸術や美術に対する価値観の、大げさに言えばその相剋の中でなやまされてきた。一般的にいう科学や文化や政治形態や、そういうものについての発展、進歩、それに人間解放度の拡大などということが、こと芸術や美術についてはどうもびたっとこないものである。いわゆる土台に対する上部構造としての文化、芸術などの考え方にしても、芸術や美術ではないものについては、大きな流れとしてはまことによく説明がつく

としても、そういうものと非常に近いところにある筈の美術などについては、あてはまらない部分が多すぎることを、私は理論的にというよりは感覚的に、考えざるをえなかったのである。

少なくとも古い時代的美術作品を、ただ単なる資料として考えるのではなく、その作品のもつ芸術上の力というものの、美しさというものの、それに接したときの感激などというものを、まず第一義的に考え、それをみとめ、それを根底にすえて美術史を構築しようとするときには、そのような問題を避けて通ることがやはりできなかったのである。

果して芸術や美術には進歩、発展というものはないのだろうか。しかし、芸術や美術を創造し、また享受する人間たちが、その他の部分ではいわゆる進歩、発展を経験して

いることはたしかなのである。ところが、その進歩、発達している現代人が、原始、未開な人たちの創った作品に、ときに感動を禁じえないのはなぜなのだろうか。

さらに、時代が下ることによってどうにも面白くなくなる芸術ジャンルもあるのである。たとえば彫刻の歴史である。一般的に日本の彫刻史は鎌倉時代以後まったくふるわなくなり、よい作品もつくられなかった、と言う。事実はこの時代以後でも、仏像彫刻も盛んに作られており、製作者集団の細分化なども見られるのである。地域によっては、文化財調査で続々と現われてくる作品は、一般的美術全集などには基準作例など載っていない室町時代以後の仏像ばかり、ということもある。しかし、そのように数多くつくられているのだという事実を認識し、また仏像にはその時代々々によって礼拝の仕方もちがうのだから見方も工夫しなければならぬとして、そういう努力をしてみて、そういう仏像から鎌倉時代以前の仏像を見るとき感じる心の緊張感は全く得られないのである。

これはやはり、美術上の一ジャンルが衰退し、やがて消滅してしまう運命をまざまざと示しているのである、と見るべきなのである。

美術の中には、やはりはつきりと、発展の方向を歩み続けることをやめ、やがて亡びざるものがあることを、それ自身の中に見ることができるのである。

しかし一方では次のようなことも考えられるのである。すなわち、なんというか、これまた大変感覚的な判断によっているのだが、ある地域におけるある特定の時代の、一つの芸術ジャンルに接したとき、「ああ、これはもう、どうにもたまらない。こんな作品が創り出される時代とは、どういう時代なのだ。そしてこんな偉大な作品が他の時代に現われているなんていうことはまずあり得ない。現在をふくめて、今後もありえないだろう」と腹の底から思うことがある。董源や巨然の作品と言われる大作に接したときとか、牧谿の作品に接したとき、また鳳凰堂の屏絵の偉大さを自からの目で確認したときなど、全くこの圧倒されるような感じから逃れることはできないのである。もう少し客観的に言うならば次のようなことだろう。荻原守衛、高村光太郎らによってはじまった日本の近代彫刻は、決して沈滞した状況ではない。いやむしろ質的には高い作品を相当の密度で社会に送り出していると言ってもよいかもしれない。都市の広場や公園などに置かれる作品も多くなり、公募展

の彫刻室の状態なども量的には目を見はらせるものがある。しかし、それでも私たちがそのような状態の中で接する作品の質量ともふくめての力は、大和における古代彫刻の力にはどうにも及ばないのである。もっとも、こういう比較は意味もないし、その比較する人が立つ立場によってどうにでも変化するものなのだから、無駄ではないか、という意見も多いと思う。しかし、一般的な感覚として、このように言うことはゆるされると私は思う。

このような感覚に根拠をおいた考え方というものが、厳密な論理性などによって、きゅうくつに限定されることなく、ある程度の許容度をもってゆるされるならば、次のように言うこともゆるしてもらえると思うのである。すなわち、美術の中にいろいろと考えられているジャンルの各々が、あるときは衰亡の歩みを見せたり、またあるときには、非常に圧倒的な充実感をみなぎらしていることは、その「あるとき」に適合した芸術ジャンル、または不適合な芸術ジャンルの存在を自から語っているのではなからうか。そして、美術史の時代区分の名を、この充実感をみなぎらした芸術ジャンルの名を冠して呼ぶことによって、美術史の区分した時代の特性をよりよく造型美術史的に言い表わ

すことができる筈だとも思うのである。

一応このような私の考えにしたがって作った時代区分が前掲の表である。その一つ一つの説明は省略しようと思う（理由は前記したようにそれをしたすと龐大な研究書になるであろう）が、見ていただければ全体の構成から私の考えはある程度理解していただけたと思う。もっともこのような名称は、有名なヘーゲルの「建築の時代」などという言い方にも見られるものだし、日本建築の空間を「彫塑的構成」「絵画的構成」などに区分して論じている書もある（井上充夫著『日本建築の空間』鹿島出版会）ので、それほど特異なものではあるまい。ただ、このようなよび方で美術史全体を見ていこうとした試みはあまりないのではなからうか。

もちろん、このような時代の性格、あるいは特徴を抽出したかたちで、時代区分を行なうことは、往々にしてどうしても無理がでてきたり、自己矛盾におち入ったり、他の要素を必要以上に軽んじたりすることになりかねないのである。地域性などを少しきめ細かく見ていくと、いろいろと問題ばかり出てきてとてもすんなりとはいかなくなることは、私自身気がついているところでもある。

たとえば「彫刻の時代」から「絵画の時代」への移り変



りの年代をいつにするかである。いわゆる一般的な日本美術史の概説書によって考えるならば、前表のごとく平安前期の終り頃に考えてよいと思う。しかし、大和の宮廷文化と地方の文化、宮廷文化の中にもたとえば光明皇后らを中心にする後宮文化のようなものを大きく認めようとする、様相は大部分がったものになってくるのではないだろうか。私は興福寺に伝わる十大弟子などの、天平時代の作品の彫刻としてのよさがどうしても理解できない。その上、以前にも指摘したことがあるように（拙著『日本美の構造』講談社現代新書）、天平時代の彫刻の多くは腰から足にかけてのデッサンが狂っており、下半身の充実感におよそ欠けているのである。これは彫刻としては致命的欠陥だと私は思うのだが、そういうこととか、光明皇后が中心になって精力的に製作させていたと見られる「浄土変相図」（当麻曼荼羅）はそういう影響下にまつられたものと私は考えているが）の文献上の存在などを考えれば、宮廷文化の中心地周辺では、すでに天平時代から「絵画の時代」に入っていたのかもしれないのである。そして都周辺の地から、遠く離れた地域には、相当おそくまで「彫刻の時代」が続いていたのかもしれないのである。

なお問題は、「絵画の時代」の最中にも見ることができ。たとえば宇治平等院鳳凰堂の屋根にかざってある「鳳凰」そのもののすばらしくたくましい造形性である。この造形性は、「絵画的」どころか、もつとも彫刻的なそれと言ってよいと思う。このような問題点をさぐっていくと、どうもことはそれほど簡単ではないことが明らかになってくるのであるが、私は一つの目安としては、表のごとく分けてよいと現在では考えているのである。

#### 四

「絵画の時代」から「芸能の時代」へ。この「芸能の時代」というよび名は、相当に問題のある名称だと私自身思っている。それは「工芸」「彫刻」「絵画」、これは一応造形美術のジャンルの名であり、「写生」「映像」はやはりそれに近い、造形美術に縁の深い名称である。その意味でゆるされると思う。ところが「芸能」という言葉は、いわゆる現代では演劇に入る芸能、またお茶や香や、そういうものの呼び名であって、決して造形美術の一ジャンルの呼び名ではない。そういう呼び名をあえて使ってよいかどうか

か。私は始め「座の時代」にしようかと考えた。私が言いたいことは、「とりあわせ」などということが非常に重んぜられ、絵画作品なども絵画だけで成り立つのではなくて、画面の中にある程度の独立性をもつて入りこんでいる詩文との協力によって成り立つ。詩と絵が結合しているというだけではなく、絵を描く人間と詩を記す人間との出合いが重要なのであり、その絵とどんな器物が、書院の床の間で出会うか、が問題にされる時代。そういうことを強調したかったのである。そこで「芸能の時代」とした方が性格がはっきりするのではないかと私は考え、あえてそうしたのである。そしてこの「芸能の時代」にきわめて強く表われる日本芸術の性格が、わが国の造形美術史にはいつの時代にも底辺に存在して、日本美術独特の、とか、「日本的」な性格とよばれる核心をなしているように思う。

なお石田一良氏は、「関数主義的精神と水墨山水画の発達」として室町時代の美術を説明されている（『形と心 日本美術史入門』芸艸堂刊）。「関数主義的精神」とはあまり耳慣れない言葉であるが「雑多な個性の並存をそのまま認容し、機に臨んで変に応ずる個性、すなわち特定の個が対応するものに応じて無限にちがった意味を生み出し得るとい

う関数的な個性の観念である。ここに『とりあわせ』が時代の美学となる」（一三三頁）と記しておられるから、私が「芸能の時代」として言わんとすることとほぼ同様な考え方であろうと思う。

ところで「写生の時代」を江戸時代の中期から始まるとして、それを近代なのだという表の記載にも問題は多いと思う。私自身その始まりを具体的になん年代におくか、まだ迷っているところである。ただ、私が、南画、円山、四条、浮世絵、長崎画派、文晁派などが出そろった十八世紀後半を一つの目安にしたのはたしかである。彼らの芸術家としての姿の中には、多分に近代人特有の個人としての不安定さを見ることができると思う。また、まず忘れてならないことは、円山派、四条派などは各々上村松園、堂本印象まで続く系図を示しており、浮世絵なども鐺木清方、伊東深水、岩田専太郎まで続くものである。浮世絵師でもあった司馬江漢は物の真実を描くには西洋画法を用いねばならないことを強調していたが、明治維新前後にヨーロッパから油絵の技法を受け入れたのは、すなわちその江漢たちの意欲の延長線上のことであって、新しい時代はすでに始まっていたのだ、と考えた方が考え方としても無理が

ないように思うのである。

そして「写生の時代」から「映像の時代」への移行年代は、私の考えでは一九三〇年前後と思っている。ちょうど国画創作協会が解散し（一九二八年）、数年のち福田平八郎が「漣」を発表した頃（一九三二年）までが、近代日本画から現代日本画への転換期にあたっていたと思う。このことについては近く別にくわしく述べるつもりである。

#### (五)

私の考えている造形美術の時代区分は以上のとおりである。もちろん、今後、その各々の時代を三つか四つずつに細分する必要もあるし、より適当な言葉を探す必要もある。なお私の考えでは、こういう仕事でもっとも大事なことは美術史の視点に立ちながらも、単に美術史に限らず、他の分野にも通用し、そういう分野にも一つの視点を提供できるような幅をもったものであることである。私はわざとここでは「美術のにない手の主体」「確認の視点」について深くふれなかった。むしろこの時代区分で説明しなければならなかったのはこの二つの相互関係だった筈であ

る。この二つの関係の中から宗教の性格の変化、それをテーマとする美術の変貌、またそれによって加えられる思想の深化。そういう過程の内容についてもくわしく述べねばならなかった。しかし、それをする、何回も言うように歴大な「大著」になってしまふ恐れがあったためにふれなかった。一応はどういうことを言いたいのかはわかってもらえらると思うからでもある。実は私がひそかに思っていることは、日本歴史の特殊性などというものは、このような視点から考えることによって、新しい入口を求めることができるのではないか、ということであるが、そのことも他にゆずることにする。

なお、「（社会における）量的関係」の欄の「量」というのは前述した室町時代頃の彫刻のことからでもわかるように実数ではないのである。そのジャンルがその時代の社会にどれ程の重要さをもって存在したか、という考えを書いたものであって、言ってみれば感覚的な量と言えるであらう。これもただの目安にすぎないことをこわっておきたい。